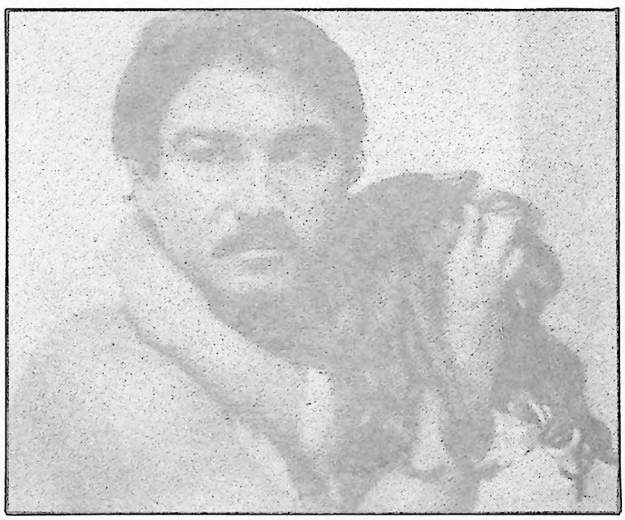
cine-oja n. 15

Las mujeres de Venezuela no son todas iguales: Macu, Unas son de amor..., Inocente y delincuente, y sobre Macu: los resultados de una discusión.
Liberalismo, vacío y realismo: Salvador, Betty Blue, La ley de la calle, Sueños de amor, 007 Su nombre es peligro, La tiendita del Horror, Coronel Redl.

noviembre 1987 bs. 5

cine-oja

MACU



Macu: una plena expresión del realismo crítico.

En **Macu** uno de los aspectos más interesantes y con una notable resolución a nivel expresivo es el tratamiento del tiempo. El filme está estructurado con un presente que arranca cuando ya los tres muchachos han desaparecido, y varias analepsis que se organizan en dos grandes bloques no continuos, uno constituido por la relación entre Macu y Simón y el otro por la infancia de Macu. No se trata de una fórmula superficialmente aplicada para resolver situaciones narrativas como sucede con frecuencia, sino de una estructura que responde orgánicamente al desarrollo del relato en el sentido que se propone alcanzar Solveig Hoogesteijn. Al iniciarse el filme cuando los muchachos han desaparecido se desdramatiza, se elimina cualquier línea narrativa destinada a crear un suspenso y una expectativa por la violencia y se establece claramente la dimensión en la que se desenvuelve el filme, que es la de la profundización psicológica y social. Por otra parte el contenido y ubicación de las analepsis responde al mismo principio. A Macu lo único que le ha pasado en su vida es Ismael y después el encuentro con Simón. Cuando éste desaparece es lógico que rememore primero lo inmediato, lo que ha pasado con el muchacho, y después la reconstrucción de la violencia de Ismael, contra el barrio y en la indeleble caracterización de su nivel psicopático en la escena en que casi mata a un hombre que se le enfrenta. Es la reconstrucción de ella de lo que está pasando, porque evidentemente es una criatura que vive sin pensar, tanto que lo más importante, su infancia y su relación con Ismael hasta los 11 años, lo recuerda al final y sólo entonces adquiere una cierta conciencia de su propio ser. Al volver la historia al presente, Macu decide regresar con Ismael y se manifiesta como una persona condenada, vendida por su madre siendo una niña y ahora sin otra posibilidad de vida que continuar dependiendo de su padre-esposo. Este tratamiento temporal tiene una lógica irrefutable como expresión del personaje de Macu. Una narración lineal habría sido contraria al propósito esencial del filme. El presente, por su parte, da una dinámica privada y pública, el drama personal, el ambiente del barrio, la sociedad entera a través de la televisión. Todo esto sitúa la historia en un tiempo y una dinámica social, estamos viendo un conjunto social, un grupo dentro de otro y éste dentro de una mayor globalidad, que ejercen influencias y determinan un contexto en el que aflora el drama personal. Esa dinámica de lo público y lo privado, de lo social y de lo personal es lo que constituye el principio organizador de la historia y de las relaciones y determinaciones entre la forma del contenido y la forma de la expresión.

Es así como prácticamente está resuelta, bastante extraordinariamente, cada escena. Las primeras tomas son siempre muy largas y con complejos movimientos de personajes y de cámara: es el establecimiento del contexto público y social. Macu llega al barrio y la cámara la sigue mientras baja una escalinata, la perdemos cuando pasa por debajo del puente, mientras la cámara pasa de un lado de éste al otro, para recuperarla entonces y seguir su camino. Luego la cámara se acerca y se fija en los personajes, pasando al mundo privado y personal. El inspector llega a la comisaría y es seguido mientras atraviesa todo el ambiente, subiendo una escalera y atravesando pasillos hasta entrar a su oficina donde está Macu, después la cámara sigue el interrogatorio y las reacciones de cerca. Macu con los niños camina frente a la cárcel, en la escena final, en una larguísima toma que recorre toda la hilera de personas que esperan el momento de la visita para detenerse finalmente cuando ella toma su puesto en la cola. Inclusive en esa notable escena cuando Ismael ya sabe que va a ser detenido al día siguiente y se recuesta en la cama mientras Macu se sienta en el otro extremo, la cámara va pasando de uno a otro, sin cortes, en esa conversación final, definitoria de la perenne dependencia de Macu; y termina, con cortes entonces, cuando Macu se desnuda para hacer el amor con Ismael, a lo que hasta ese momento se había negado desde su vuelta después de la breve estadía en casa de la madre. También la introducción de los grandes bloques de analepsis está estructurada con el mismo doble patrón, sólo que con una solución distinta. Macu en su casa recuerda, sigue la primera toma del baile con Simón, regresa al presente y luego pasa, ya establemente, al pasado. En casa de la madre Macu va hasta el baño, ve y se ve niña sentada en la poceta, de nuevo Macu en el presente, la niña mira, ahora está Ismael en el sitio donde antes estaba Macu, y el relato en pasado continúa.

La reconstrucción de ese período en el recuerdo de Macu es tal vez la parte más terrible y extraordinaria del filme. No sólo por la notable finura con que se presenta una situación tan escabrosa como la relación amorosa entre un hombre de 30 años y una niña de 8, sino también por la exposición impactante de la condición de la mujer en un estrato social en el cual se ubica la mayor parte de la población venezolana. La madre de Macu es la amante de Ismael, quien es el protector de la familia, le da una cierta seguridad económica y un apoyo de fuerza ante el resto del mundo. La inclinación de Ismael hacia Macu, la respuesta instintiva de la niña que se apoya en él para adquirir un lugar en la casa, es tolerada a regañadientes por la madre y facilitada por la abuela. Es el proceso para mantener la protección de un hombre a través de las generaciones de las mujeres de la familia, pero no es sólo un proceso de cálculo y de intereses materiales, sino que en él también está inmersa una afectividad humana, que es natural y se entrelaza con la situación objetiva de las necesidades materiales. La película plantea el camino por el cual tantas mujeres obtienen alguna seguridad en la vida, alguien que las mantenga y las proteja. En el caso de Macu la situación se hace terriblemente dramática por el desfase de edades, por lo demás relativamente habitual. Macu, cuando a los 16 años ya tiene dos niños, un marido y una casa, pero comienza a ir a la escuela y juega con los demás muchachos del barrio, encuentra a Simón. Se enamora, engaña al marido y descubre otra dimensión de la vida. Una relación totalmente distinta de la que mantiene con el padre-esposo que es Ismael. Pero surge el conflicto inevitable, y Simón la invita a huir con él después de que sus dos amigos han desaparecido. Macu, que está acostumbrada a ser protegida, aunque sea de esa manera abe-

rrante que uno puede juzgar como quiera, se enfrenta con el pedido del muchacho. Entonces ella nombra a los hijos, pero es evidente que no se trata sólo de eso, sino de la inseguridad total. Ese es el tema fundamental. Cuando al final, desde el bloque donde vive la madre, Macu vuelve con Ismael y se reincorpora como esposa, se sabe condenada a eso y lo acepta. Para ella Ismael no es un violador, sino el esposo. En la conversación final Macu se preocupa por su seguridad amenazada, pregunta si recibirá una pensión, porque es la mujer de Ismael y la madre de sus hijos. Pero hay una gran carga de afectividad también en ese momento, un típico cuadro incestuoso. El era su padrastro, porque era el amante de la madre. Pero no es lo mismo, porque Ismael aquí se casa. Hay una escena donde dice: "te acuerdas cuando nos fugamos, tenías once años... yo me casé contigo... ". En esta misma escena Ismael tiene a la hijita de unos tres años sobre las rodillas, en la misma posición como cargó a Macu la primera vez, y le da un besito en los labios, mientras Macu está planchando y viendo con mucha conciencia la escena. Lo cual no quiere decir que Ismael esté violando a su hija, sino que hay toda una mezcla de afectividades, donde el sexo y la disponibilidad de la hembrita de la familia son connotados como características instituidas. No está demás señalar la extraordinaria actuación de Daniel Alvarado, que es una contribución esencial, pero también el nivel general de los demás actores es un logro más de la película.

Con **Macu** el cine venezolano da un paso muy importante. No es un tanteo, es una obra con un alto grado de madurez, aunque no sea una obra perfecta. Es una película que se plantea algo que cumple, que redondea, capta y comunica. Por primera vez un fragmento de nuestra sociedad está visto en profundidad, está enfocado en un nivel que va de lo social a lo personal y viceversa, con una penetración que explora las honduras, lo cultural, inclusive en sentido antropológico, esa nuestra cultura que está hecha de prejuicios, de incomprensiones, de aberraciones encubiertas, de hipocresías, dentro de una sensibilidad humana, que va mucho más allá de la demostración de como opera cierta violencia a nivel puramente de comportamiento. Aquí empezamos a pasar a un nivel que, desde el comportamiento, entra en la dinámica individuo-sociedad, interioridad-exterioridad. Se trata de un paso hacia el realismo. No se quiere decir que el realismo sea la única línea: está el caso de **La Casa de agua** con su visión épico-poética, o la búsqueda experimental de **Ifigenia** donde se provoca y se distancia la emotividad. Pero lo que se pudiera llamar la línea del realismo crítico encuentra en **Macu** su plena expresión. **Macu** se sitúa en un caso específico, particular, pero ilumina una gran parte de nuestra cultura y nuestra sociedad. Es una solución importante, un antecedente difícil de dejar a un lado por quienes quieran expresar en el cine lo social contemporáneo en Venezuela. La presencia concreta de cómo operan las condiciones sociales de existencia sobre el acontecer y los sentimientos de la vida de una persona, de cómo operan las relaciones de poder y sumisión en la supervivencia y el funcionamiento de grandes estratos de nuestra población de manera manifiesta, y de manera subyacente como formación cultural nacional en el resto, es algo importante.

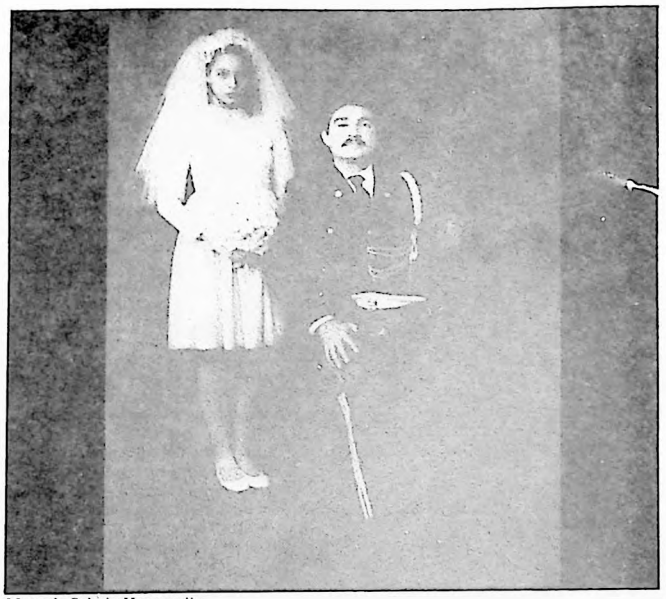
El film expresa un gran amor por lo popular, en primer lugar porque erige la figura popular a personaje, lo que es ya un signo de respeto extraordinario, sino también porque no se limita a decir que los pobres se vuelven locos —"i poveri sono matti", como decía Zavattini— y hacen entonces las cosas más espantosas del mundo, sino que ve cómo lo hacen, qué sienten, cómo piensan, como personas y ¡oh sorpresa! "como los burgueses". Aquí se está lejos de la visión habitual de la burguesía que simplemente no habla de ese mundo, o sólo habla calificándolo de delincuencia. En **Macu** no es así. Aquí lo importante es saber lo que les pasa, de dónde salen esas cosas que pasan en los barrios. Entonces se viene a descubrir que cualquier delito, como por ejemplo el caso Mamera, no es una noticia para la página roja, sino que es historia. El haber escogido como anclaje la historia real de Ledezma y la Chena le da al filme el aval de lo que no se puede negar. Pero el acontecimiento es penetrado de otra manera, es historizado y esto hace que la gente se abra a un mundo distinto. Hay sin duda un discurso nuevo.

Ricardo Azuaga *Oswaldo Capriles*
María Gabriela Colmenares
Ambretta Marrosu
Marjorie Miranda *Alfredo Roffé*

MACU, LA MUJER DEL POLICIA. Venezuela, 1987. Dir.: SOLVEIG HOOGESTEIJN. Prod.: Olegario Barrera (jefe); Carolina Aular, Claudia Chacón, Glenda Chávez, Noely van der Dys, María Eugenia Jácome, Antonio Russián (as.); para Macu Films y Cinearte. Guión: S. Hoogesteijn, Milagros Rodríguez. Fot.: Andrés Agustí; John Dickinson, Eddy León (cám.); Mauricio Contreras (as.); Hipólito Rojas (foq.). Mont.: José Alcalde; Sergio Curiel (as.). Mús.: Víctor Cuica. Son.: Stefano Gramitto; Gerardo Gouverneur (as.); Ramón Guédez (mezcla). As. dir.: Oscar Garbisu. Script: Luisa de la Ville. Escen.: Rubén Siso. Maq.: Héctor García. Util.: Leopoldo Bárbara. Vest.: Pamela Peña, Aurora Vélez. Elect.: Alirio Rojas; Iván Espejo, Daniel Ramírez (as.); Máq.: Mauricio Siso; Alfredo Ponte (as.). Int.: Daniel Alvarado, María Luisa Mosquera, Frank Hernández, Tito Aponte, Ana Castell, Carmen Palma, Iván Feo, Ana María Paredes, Daniela Alvarado, Carlos Daniel Alvarado, Argelia Bravo, Angeli Gutiérrez, Mónica Juárez, Douglas Reyes, María Fernanda Urgelles, Hugo Vargas.

UNAS SON DE AMOR...

La aparición de esta película en la cartelera nacional llenó a muchos de esperanzas, principalmente por dos razones: en primer lugar porque ¡al fin! alguien en este país se atrevía a hablar positivamente sobre el aborto, fenómeno largamente esperado por las feministas y las mujeres en general; y, en segundo lugar, porque se trata de una película realizada por una mujer, lo cual, tomando en cuenta **Oriana** y más recientemente a **Macu**, películas ambas realizadas por mujeres y consideradas como dos de las películas venezolanas más sobresalientes de los últimos tres años, da a su realizadora un cierto status apriorístico en el panorama del cine nacional. Efectivamente, una vez estrenada la película los comentarios positivos no se hicieron esperar. Recuerdo especialmente la columna de Alfonso Molina en El Nacional, donde el mencionado crítico la cubrió de elogios haciendo énfasis en la honestidad de la autora.



Macu de Solveig Hoogesteiin.

Sin embargo, me parece que estas apreciaciones son desmesuradas. **Unas son de amor...** no cumple con las expectativas creadas. En lo que se refiere al tratamiento del tema, la escogencia de la situación según la cual una joven bailarina, que queda embarazada en el incierto comienzo de un romance, debe abortar para poder lograr sus aspiraciones profesionales es especialmente adecuada para revelar al espectador los matices del asunto desde un punto de vista estrictamente individual. Este aspecto está resuelto de manera impecable y correcta, con una coherente profundización en los conflictos de los personajes y con un desarrollo dramático brillantemente establecido a pesar de ciertas fallas en la estructura narrativa, fallas estrechamente relacionadas con la elección de una narración temporalmente fragmentada. Pero... ¿y la dimensión social del aborto? La decisión de abortar no sólo responde a determinantes de tipo individual; el aborto, como bien dijo Haydée Ascanio en su respuesta a las acusaciones de Provive, es un problema de clase, un problema inmerso en determinantes de tipo social a las cuales es muy difícil, por no decir imposible, escapar. La película tiene un gran mérito: se atreve a defender públicamente el aborto como una opción válida frente a la concepción no deseada en un país pacato e hipócrita donde el Estado se hace la vista gorda ante un problema de salud pública. Pero hablar a favor del aborto no es suficiente, es necesario hacerlo de una manera más efectiva, **realista**, abandonando las convenciones naturalistas que han regido la producción cinematográfica nacional desde tiempos inmemoriales. No cabe duda, las intenciones son buenas, pero no creo que **Unas son de amor...** logre trascender en el ámbito de la opinión pública y aportar algo verdaderamente efectivo a la lucha de las mujeres por sus derechos, por el derecho a ser responsables de su cuerpo.

Tal vez sea en el plano de la expresión donde más falla la película. La estructura narrativa fundamentada en el "flashback" resulta un tanto confusa y desorienta al espectador. El cine venezolano evidencia una marcada preferencia por este tipo de narración en su intento por ser considerado más "complejo", más elaborado, olvidando que la narración lineal es muy respetable, efectiva y hermosa cuando está bien lograda. La dirección de actores, en líneas generales acertada (detalle que se nota sobre todo en el personaje de Anabel estupendamente actuado por Luana Hidalgo), sufre bastante con la elección de algunos no muy buenos actores como la hermanita de Anabel o, desastre total, Humberto Zurita, quien nos regala una de las actuaciones más insoportablemente antipáticas de todo el cine nacional.

La concepción dramática de ciertas escenas me parece terrible. Resaltan particularmente la pelea en la bomba de gasolina, que parece sacada directamente de una comedia romántica norteamericana, la cola, a la cual se le puede aplicar la misma definición y la escena donde el padre de Anabel compara a su hija con las flores de su jardín. Sin embargo, estas escenas resultan rescatables frente a lo que considero el peor desacierto de la película: la inserción de un video-clip con música de Guillermo Carrasco en el cual Anabel recuerda parte de su relación amorosa. Detalles como éste no deben estar presentes en una película seria.

María Gabriela Colmenares

UNAS SON DE AMOR... Venezuela, 1987. Dir.: HAYDEE ASCANIO. Prod.: Guillermo Carrasco (ejec.); para Cineaffair y Cinearte. Guión: Haydee Ascanio. Fot.: Juan Andrés Valladares. Mont.: Armando Valero. Mus.: Guillermo Carrasco. Int.: Humberto Zurita, Luana Hidalgo, Elba Escobar, Claudia Venturini, Frank Quintero, Luis Armando Castillo, Luis Salazar, Verónica Oddo, Mirtha Borges, Carmen Arencibia.

INOCENTE Y DELINCUENTE

Uno de los aspectos más lamentables del cine venezolano es, precisamente, el de ser venezolano. Es decir, el de ser una más de las formas en que se expresa una patética nación que no

ha logrado ser del todo una nación, en casi quinientos años de intentos fallidos, cada uno más desastroso que el precedente. Venezuela es una suma de expectativas infundadas y desalentadoras decepciones, sin que entre la expectativa y la decepción aparezca logro alguno que no tenga su hueco oculto, que por algún lado no lleve careta, doble fondo o falsificación. Todo esto puede que mueva a risa, si es contemplado con ojos ajenos, pero tiene que ser terriblemente doloroso para quien se sienta involucrado en ello.

Así como Venezuela es una mezcla heteróclita de sueños y fracasos, el cine venezolano es una serie de comienzos prometedores que nunca, o casi nunca, terminan en nada. De esta forma se determina lo que podría llamarse tendencia minimalista, o resignada, en la apreciación de la obra cinematográfica. Tanto el público como la crítica se han acostumbrado a valorar nuestro cine en términos de lo menos malo, partiendo, con una suerte de conciencia derrotista, del supuesto de que no puede haber una película venezolana que no adolezca de fallas fundamentales, de modo que lo que debe buscársele es el esquivo ladito bueno que la salve. O la medio salve. Y así se ha ido formando poco a poco esa cojitranca lista del consuelo, donde —entre otras— están varias obras llenas de defectos, pero que brillan a pesar de todo, por alguna o algunas excelencias: **El pez que fuma, País portátil, Oriana, Pequeña Revancha, Macu.**

Pero al lado de la dudosa consolación que dan las menos malas, está el espantoso montón de basura constituido por el resto de nuestra producción fílmica. Allí se presenta, además, una muy significativa uniformidad de lo degenerativo, que exime al intérprete de cualquier tarea de búsqueda de rasgos excepcionales en el material que trata de juzgar. Al contrario, sin dificultad son detectados —porque saltan a la vista— los géneros, las modas, las tendencias y los estilos para expresar el espíritu nacional, tan profundamente fracturado, corrompido y degenerativo. Y ojalá que, como expresión de lo descompuesto, al menos sirviera para hacerlo visible. El grado de ruptura interior del país no le permite sino manifestaciones aberrantes de lo aberrante, de modo que en ellas sólo cabe esperar falsedad.

Todo lo dicho se aplica a una película como **Inocente y delincuente,** y a cien más como ella. Al igual que tantas otras, se reduce a una serie de situaciones efectistas y epidérmicas que quieren presentarse como valientes desnudamientos de los aspectos más sórdidos de la realidad social: tráfico de drogas, abuso de autoridad, proxenetismo, homosexualidad, manipulación de los débiles, violencia desbocada, etc. Y como ya es costumbre, sólo se queda en una masa inconexa de episodios estridentes, chatos, simplonamente narrados, donde es tirado al basurero el mediano talento de algunos actores que han desarrollado cierto virtuosismo de su oficio gracias sobre todo a la televisión, como William Moreno, Alejandro Corona y Carlos Carrero. Incluso, la película cumple con el deber de hacer un aporte novedoso, y presenta por primera vez en nuestras pantallas una variante completamente original de las muertes hiperrealistas tipo Peckinpah. Los hampones abaleados tardan quince segundos para morirse, y antes se entregan a un vigoroso baile de San Vito.

De alguna manera, puede afirmarse que Daniel Oropeza culmina su carrera cinematográfica con **Inocente y delincuente,** habiendo configurado a lo largo de una buena cantidad de trabajos eso que llaman un estilo, y que al decir de Buffon es nada menos que el hombre mismo. Trabajar tiene siempre su mérito, y una filmografía es mejor que nada, aunque se trate de una filmografía inserta en la orientación más negativa del cine nacional. Cuando uno contempla esta **Inocente y delincuente** tan contrahecha y vacía, le viene a la memoria aquella remota **Entre sábado y domingo** (1965) con la cual Oropeza quiso inaugurar una especie de **nouvelle vague** venezolana. Sólo que, fiel a las orientaciones que aquí se han descrito, no podía tratarse sino de una falsa **nouvelle vague,** hipócrita, pedante y hecha de gestos carentes de significado. Tener que decir estas cosas es algo que produce una gran tristeza; más triste todavía es la realidad que da pie a que sean dichas.

Pedro José Martínez

Situaciones efectistas y epidérmicas: **Inocente y delincuente.**

INOCENTE... Y DELINCUENTE. Venezuela, 1987. Dir.: DANIEL OROPEZA. Prod.: María Jesús Rebon de Oropeza (dir.); Reinaldo García (jefe). Guión: José Luis Contreras, D. Oropeza. Fot.: Henryk Jan Martynski; Ildefonso Rodríguez (adic.). Mont.: Nelson Bolívar. Son.: Ramón Guédez. Int.: Imperio Zammataro, Carlos Carrero, Alejandro Corona, William Moreno, Raúl Medina, Bárbara Mosquera, Antonio Briceño, Rubén Darío Martínez, Marcos Campos.

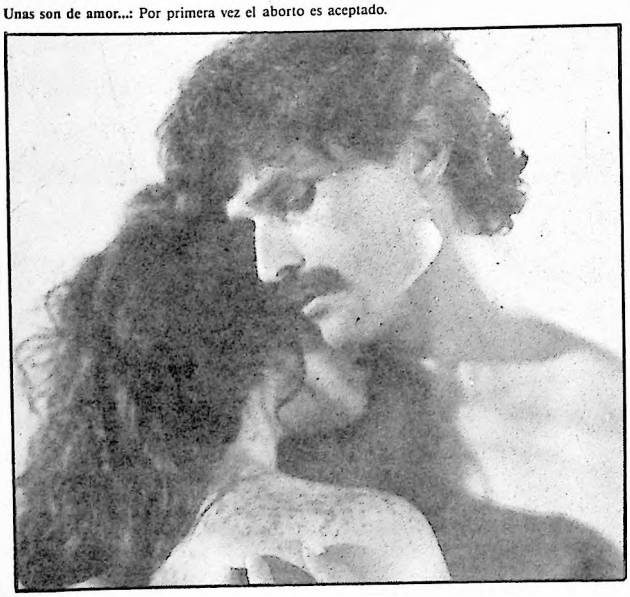
SALVADOR

Salvador tiene que ser visto como un filme testimonial. Un testimonio un tanto extraño porque es el de un norteamericano, Richard Boyle, periodista, que parece dedicarse a reportar sobre regiones en conflictos graves, guerras nacionales o internacionales, declaradas o no, donde la presencia del gobierno norteamericano tiene una singular importancia. Además es un periodista que trabaja por su cuenta, sin ningún respaldo de las empresas noticiosas de su país, y es un típico representante de la mentalidad y la militancia liberal. En este sentido hay declaraciones explícitas del personaje —"no soy un comunista, amo a mi país... hago este trabajo no por cobrar los 15 dólares que pagan por cada foto..."—, como también un comportamiento coherente con esa posición. El liberal norteamericano auténtico cree firmemente en la democracia, la igualdad de derechos, la libertad de expresión y la libertad de conducta, todas enmarcadas en un régimen jurídico que asegura su cumplimiento, pero simultáneamente hace desaparecer por un acto de fe, en el caso de que esta sea buena, todo lo que no corresponda a esta instancia política. Así la instancia económica es excluida radicalmente. La justicia en la distribución de la riqueza, la igualdad económica, el derecho a un nivel de vida humano, son temas no pertinentes para el liberal. Se elimina así la contradicción fundamental de la sociedad capitalista, en la que se defiende la democracia política pero se combate a muerte la democracia económica y se eliminan las relaciones determinantes entre economía y política. Con esta operación se crea una ética muy particular en la que la libertad y la igualdad (políticas) vienen a constituirse en el valor natural ético supremo, despojando la justicia de su contenido totalizante y reduciéndola a la justicia política. Una operación netamente ideológica en la que la parte se hace aparecer como el todo y se elimina, de paso, la dimensión histórica, haciendo aparecer esa proposición como natural y en consecuencia eterna.

Dentro de su permanente descuido, el filme está resuelto con un tratamiento bastante original. No intenta un realismo sino más bien una representación fantasmagórica, fragmentaria y alucinante de la realidad como correspondiente a la visión de su protagonista. Inclusive las brevísimas escenas iniciales que tratan de caracterizar a Boyle antes de su viaje al Salvador, están resueltas de la misma manera. Y lo que ve este personaje es una brutal violencia continua ejercida por una élite militar, cercenadora de todas las libertades, y la reacción, no menos brutal, de quienes son sometidos a esa violencia extrema. Con el añadido de que aquella élite recibe el apoyo material del gobierno norteamericano.

Es cierto que el número de escenas dedicado a la violencia de los militares y paramilitares es abiertamente superior y que en general el tratamiento de las fuerzas antagónicas está teñido con la simpatía del autor, pero en fin de cuentas, en la escena en que los guerrilleros antes de abandonar a Santa Ana fusilan a los soldados prisioneros, hay su condena explícita —"van a ser iguales a sus enemigos..."— en nombre de esa justicia parcial por política que es la que maneja Stone. De allí las grandes limitaciones del filme que son las limitaciones de la ideología de su autor y las limitaciones de la ideología liberal. En ningún momento el filme se detiene en una consideración distinta, en ningún momento hay algún intento de explicación o de interpreta-

Unas son de amor...: Por primera vez el aborto es aceptado.



Fondo de Fomento Cinematográfico-FONCINE

II CONCURSO DE GUIONES PARA LARGOMETRAJE 1987

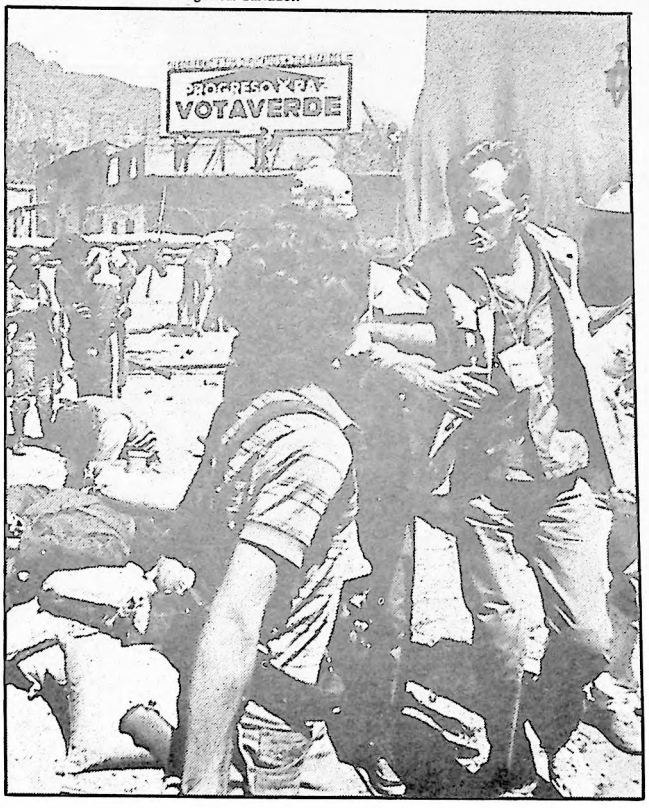
El Fondo de Fomento Cinematográfico (FONCINE), con el propósito de estimular la creación de guiones cinematográficos y de fomentar especialmente la producción de guiones dedicados a la infancia y a la juventud, dando cumplimiento así al espíritu de los artículos 19º y 20º de los Estatutos Sociales del Fondo, convoca a los guionistas, escritores y cineastas venezolanos y extranjeros residentes en el país, a participar en el I CONCURSO DE GUIONES CINEMATOGRAFICOS, el cual se regirá por las siguientes bases:

1) Se establecen dos premios, los cuales se concederán al mejor guión de TEMA LIBRE y al mejor guión dedicado A LA INFANCIA Y A LA JUVENTUD. Los guiones que se presenten con base al segundo tema, deben en su forma y contenido adaptarse al mundo cultural y sicológico del público infantil y juvenil.
2) Los interesados en optar a cualquiera de los dos prmeios de este Concurso, **deberán presentar sus trabajos en forma de "Gulón Literario".** Los guionistas podrán señalar en sus trabajos las acotaciones técnicas que consideren convenientes.
3) Los guiones presentados deberán tener un mínimo de ochenta cuartillas escritas a máquina, tamaño carta, a doble espacio, o su equivalente.
4) **Todo guión deberá ser acompañado por un Enunciado Temático** o Premisa, que defina en una o dos frases la idea en base a la cual se construye la historia. Asimismo, cada proyecto deberá estar precedido por una sinopsis argumental, no mayor de tres cuartillas, escritas a máquina, tamaño carta, a doble espacio, o su equivalente.
5) Los guiones realizados a partir de obras literarias deberán ser presentados con el documento de cesión de derechos de autor, o carta de intención.
6) Los trabajos deberán ser proyectos realizables, en las condiciones actuales de producción del cine venezolano.
7) **Todos los participantes deberán enviar sus trabajos identificados con un seudónimo o lema y, en sobre aparte, cerrado, indicará en su exterior el título de la obra y el tema del concurso al cual concurre. Dentro del sobre constará el nombre del autor y dirección.**
8) El Fondo de Fomento Cinematográfico establece la cantidad de Bs. 50.000,00 para cada uno de los premios de este Concurso, con su correspondiente diploma. Los derechos de los trabajos galardonados pasarán automáticamente a ser propiedad de FONCINE.
9) El Directorio de FONCINE designará un jurado integrado por dos personalidades y un miembro de la Comisión de Créditos Cinematográficos de esta institución.
10) Se establece que los trabajos premiados gozarán del beneficio de haber cumplido con la fase de lectura imprescindible, para la solicitud de un crédito de realización en FONCINE, debiendo cumplir con el resto de los requisitos exigidos **por el Reglamento Interno de la Comisión de Créditos.**
11) Las obras participantes deberán ser consignadas en el Fondo de Fomento Cinematográfico, Unidad de Formulación y Ejecución de Programas. Avenida Francisco de Miranda, Torre La Primera, Piso 15, Caracas, de 2 a 5 p.m.
12) El plazo de recepción de guiones se inicia el 15 de Octubre de 1987 y se cierra el 15 de Febrero de 1988; y el veredicto del Jurado se dará a conocer el 30 de Marzo de 1988.
13) FONCINE ofrecerá los guiones premiados a sus autores, por un valor de Bs. 30.000,00. En caso de que éstos no expresen su interés en adquirirlos, se abrirá un proceso para subastarlos públicamente el 02 de Mayo de 1988, a partir de la oferta mínima de Bs. 30.000,00. Esta subasta se regirá por un Reglamento que para los efectos elaborará el Directorio de FONCINE. La recaudación que se obtenga pasará a la partida destinada a financiamiento de guiones.
14) FONCINE no se hará responsable de las modificaciones posibles que puedan sufrir los guiones premiados en su posterior realización.

Caracas, 23 de septiembre de 1987

EL DIRECTORIO

Una representación fantasmagórica: **Salvador.**



ción de esa situación histórica concreta y por eso el carácter alucinante del relato que se limita, mediante la acumulación reiterativa de atrocidades infinitas, a hacer odiar esa clase de violencia y a quienes la ejercen. Las dictaduras militares y las dictaduras guerrilleras.

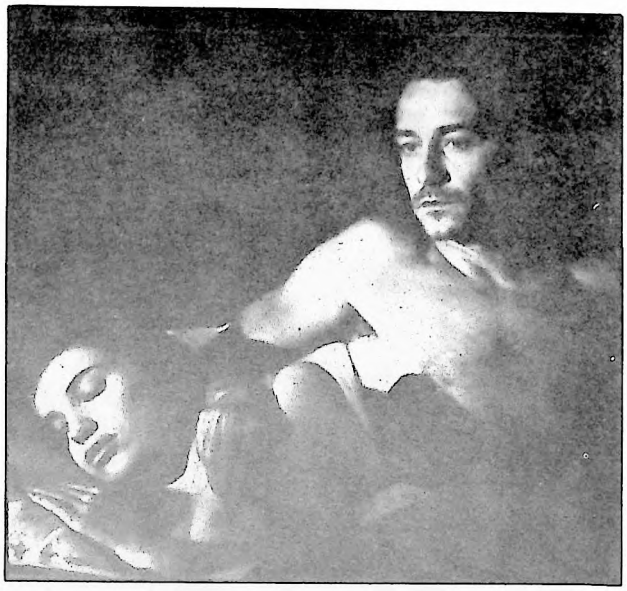
Salvador es el mensaje de una clase de norteamericanos a otras clases de norteamericanos. Como una justicia y una democracia totalizantes incluyen los elementos políticos, su proposición es parcialmente válida, Frente a la reacción extrema reaganiana que califica a los contras como luchadores por la libertad, la denuncia radical de Stone es de notable valor, al desenmascarar los mecanismos reales que opera el gobierno norteamericano en apoyo de los poderes más ferozmente represivos. Esa validez parcial también rige para un país como el nuestro, terriblemente silencioso ante el drama centroamericano. Pero llega hasta ahí. Todo lo que está más allá, incluyendo obviamente la visión de los latinoamericanos sobre sí mismos, es algo completamente ajeno al filme de Stone. Como lo es la dimensión total del problema.

Alfredo Roffé

SALVADOR. Estados Unidos, 1986. Dir.: OLIVER STONE. Prod.: John Daly, Derek Gibson (ejec.); Gerald Green, O. Stone; Bob Morones, Brad H. Aronson (asoc.); para Hemdale. Guión: O. Stone, Richard Boyle, Fot.: Robert Richardson, León Sánchez Ruiz. Ef. ópt.: Modern Film Effects. Mont.: Claire Simpson. Dis. prod.: Bruno Rubeo. Dir. art.: Melo Hinojosa. Ef. esp.: Yves De Bono (sup.). Mús.: Georges Delerue. Vest.: Kathryn Greko Morrison. Maq.: Elvira Oropeza. Son.: David Lewis Yewdall (dis. y sup.) Int.: James Woods, James Belushi, Michael Murphy, John Savage, Elpedia Carrillo, Tony Plana, Colby Chester, Cindy Gibb, Will McMillan, Valerie Wildman, José Carlos Ruiz, Jorge Luke, Miguel Eherenberg, Salvador Sánchez, Rosario Zúñiga, Martín Fuentes.

BETTY BLUE. 37,2 EN LA MAÑANA

El espectador se levanta, se incorpora a la procesión de salida y sabe que ha presenciado algo importante. No se le ocurren argumentaciones complicadas, pero ha sentido lo que es una mano de maestro jugando a su capricho con los ritmos de lo incidental: episodios relampagueantes como el de la pintura de las cabañas, terroríficos como el del encuentro de los protagonistas con la policía, grotescamente conmovedores como el de la notificación de la muerte de su madre al compinche dueño de la pizzería, líricos como el del atardecer contemplado desde las butacas del Mercedes amarillo. Qué alardes en el uso de los colores; el amarillo del Mercedes, justamente, se recorta frente al paisaje de una manera sólo comparable al modo en que el blanco de la gata contrasta con la penumbra ambiente, en la toma final. Qué juegos de sonido capaces de entretejer miradas con un goteo de notas pianísticas, o de prolongar los estados angustiosos al filo de un saxofón. Nada que hacer: aquí hay maestría, dominio, mucha seguridad de experto capaz de lograr precisamente lo



Cianosis e imbecilidad: **Betty Blue. 37,2 en la mañana.**

que quiere. Y, por lo tanto, tiene que haber una gran película, ¿no?

A la espera de los cafecitos postfílmicos, dos preguntas tontas bailan en la cabeza del espectador, tan tontas que con pudor nada dice de ellas a quienes lo acompañan, por miedo a que lo consideren simple o banal. La primera, "¿por qué **blue**?" Que la protagonista se llama Betty es notablemente claro, pero, ¿qué hace el **blue** en el título, si no figura en ninguna de las partes de la película? La segunda, "¿qué diablos es **37.2 en la mañana**?" A lo mejor es la temperatura de las embarazadas al despertar, o la de las no embarazadas, o la de los embriones humanos, o la de las personas afectadas por graves padecimientos del espíritu. ¿Qué será?

Todavía avergonzado de sus frívolas interrogantes no confesadas, el espectador se va por un tópico que parece mucho más sólido: la índole última y esencial del mal que aqueja a Betty. Desecha la fácil opción de una psicosis más o menos clásica, de una paranoia, una esquizofrenia, una melancolía involucional o una demencia maníaco-depresiva, para aventurar algo más a tono con la exigente calidad de la película, de manera que se lanza por la ruta de lo poético-social. Y así, a la altura del segundo café, impresiona a sus contertulios con la hipótesis de que Betty es una grandiosa metáfora de la insatisfacción central de nuestra época, que quiere ser impulsora del talento creador, que anhela derramarse en hijos, que sueña con el amor perfecto, que contempla la totalidad del universo con infinitos deseos de fundírsele armónicamente, pero que sin remedio es aplastada por el peso de lo real, siempre mecánico, determinado, inexorable, sordo al clamor de las ilusiones. A la hora de pagar los cafés, el espectador se arriesga a citar un antecedente y recuerda a **Looking for Mr. Goodbar**, con lo cual cosecha el reconocimiento de los entendidos.

Finalmente, el espectador queda solo, lo cual quiere decir que queda acompañado consigo mismo, con sus verdades y sus mentiras. Puede que sean horas o apenas unos minutos, de esos que se dedican a cualquier humilde menester higiénico, pero es tiempo suficiente para permitirle reflexionar en paz.

Y entonces, repentinamente, comprende a Betty con absoluta claridad, porque cae en cuenta de cuál es su modelo de aproximación al mundo: el modelo rabieta.

Si un nene —pendejón y medio loco, como todo nene— tropieza con una puerta, probablemente prorrumpirá en chillidos y la emprenderá a patadas contra la madera, causándose de seguro más daño. Llegar a ser "gente grande" no es nada del otro mundo, pero al menos conduce a comportamientos como el de cambiar la puerta de posición o untarse linimento en la magulladura; en fin, vulgares conductas mediocremente prácticas, exentas de grandeza. Claro que Van Gogh se rebanó una oreja para regalársela a una mujer que no sentía el menor interés por él, o por la oreja, y después se metió un plomo en el cráneo; pero no es por esto por lo que lo reverenciamos, sino porque lo consumía un fuego sagrado que se manifestaba por igual en sangrientas mutilaciones y en unos cuantos cuadritos que no son precisamente monigotes. Ahora bien, ¿por qué diablos ha de ser considerado genial, importante, interesante o —cuando menos— digno de atención, cualquier imbécil que se pase el día dando cabezazos contra la pared, o cualquier carricito malcriado que parta contra el suelo una cajita de música porque es demasiado torpe para descubrir cómo se le da cuerda?

Beatrice Dalle está considerablemente buena, lo mismo que Jean Hugues Anglade, y el director Jean-Jacques Beineix se complace en mostrarnos sus cuerpos desnudos y semidesnudos durante prolongadas secuencias coitales y semicoitales. No es raro entonces que de vez en cuando algún pasado trate de agarrarle una nalga a Betty. Pero atención, que esto tiene para ella vital significación filosófica: la intrínseca cerdedad y gusanez de la especie humana en general y de la masculina en particular. Un casero vivián trata de explotar baratamente y muy a la francesa a Zorg y Betty, a partir de lo cual ella concluye que debe destrozar una buena colección de discos de jazz, un equipo de sonido y varios electrodomésticos menores en perfecto estado, antes de quemar una cabaña de madera que todavía servía. Desde luego, cada vez que la fogosa y expresiva Betty se topa con alguna parroquiana impertinente o con un editor desconsiderado, no se le ocurre nada mejor que clavarles un hierro por el pecho o rajarles la cara con un peine. El dispositivo intrauterino parece fallarle y cree quedar preñada; esto la entusiasma, a pesar de que si tenía el dispositivo por algo sería, pero resulta que no había tal embarazo. Cualquier mujer común, si por fin quiere tener el muchacho, se mandaba a quitar el aparatico y listo el pollo, pero eso sería demasiado convencional y burgués, ¿no es cierto? Betty, la neo-Van Gogh, proclama que la realidad la agrede y no sólo se saca un ojo (cosa de poca gravedad, porque para la ceguera interior que carga la pobre infeliz, más le hubiera valido sacarse ambos), sino que hace añicos un par de pijamitas tejidas que hubieran podido serle útiles a alguien.

El espectador sigue reflexionando en su lúcida soledad, sin que la filosofía y la cosmovisión de Betty le parezcan otra cosa que estupidez, así como su célebre "modelo rabieta" de aproximación a la realidad. Piensa entonces que mucho del cine técnicamente mejor resuelto, en nuestros tiempos, sigue el mismo patrón. Apabullante despliegue de simpáticos **gags** de factura impecable (verbigracia, los hilarantes fracasos de la vecina en sus avances sexuales contra Zorg, o el estupendo discurso sentimental del policía de carretera), y una exhibición abrumadora de recursos tanto visuales como auditivos, para no decir nada que valga la pena, porque no se tiene nada que decir. Pero claro, eso sí, tal **nada** es **no dicha** con gran estilo y con pedantes pretensiones de estar penetrando en los misterios del sentido de la vida y del mundo.

Y ahora el espectador se dispone a dormir, pensando que después de todo sus dos preocupaciones aparentemente insustanciales como que no lo eran tanto. En una de esas tocan lo verdaderamente central de la película. **Blue, sí, blue.** El azul de la cara hinchada y cianótica del cadáver de Betty, asfixiada por Zork, con cuya escena debió abrirse el film en lugar de finalizar. Y **37.2 en la mañana**, que indudablemente es lo que marca el cociente de inteligencia de Betty al despertarse, cuando todavía tiene frescas las dos neuronas que le quedan. Eso, en la escala Terman-Merrill, según la cual la inteligencia normal va de noventa a ciento diez, y de sesenta para abajo se hallan los llamados "idiotas profundos". Claro que como el cerebro de Betty es un tanto frágil, para el mediodía marca veinticinco, y a la noche ya va por doce, en virtud del recalentamiento. Cianosis en la epidermis e imbecilidad en el coco; he ahí lo que este ampuloso desperdicio cinematográfico, en última instancia, nos ofrece.

Pedro José Martínez

37,2° LE MATIN. Francia, 1986. Dir.: JEAN-JACQUES BEINEIX. Prod.: Claudie Ossard (ejec.); Volker Lemke (ger.); para Constellation Prod./Cargo Films con la participación del Centre National de la Cinematographie (Ministere de la Culture). Guión: J. J. Beineix de la nov. de Philippe Dijan. Fot.: Jean-François Robin. Mont.: Monique Prim, Yves Deschamps. Dir. art.: Carlos Conti. Ef. esp.: Jean-François Cousson. Mús.: Gabriel Yared. Vest.: Elisabeth Tavernier. Maq.: Judith Gayo. Son.: Mariette Levy-Novion (jefe ed.). Int.: Béatrice Dalle, Jean-Hugues Anglade, Consuelo de Haviland, Gérard Darmon, Clementine Celarié, Jacques Mathou, Claude Confortes, Philippe Laudenbach, Vincent Lindon.

LA LEY DE LA CALLE

Trate el tema que trate, hable sobre lo que hable, el cine es, ante todo, un acto de amor. Ese hecho, sensación o reflexión —tómese como se tome— conocido mayoritariamente como pasión cinematográfica, existe. Resulta palpable, visible en la obra de todos los grandes. Por supuesto, no resulta sencillo de definir porque es, en gran parte, eso: sensación. Cierta capacidad para conmover no se sabe bien si es por el uso magistral de ciertas técnicas, si es por algún talento especial que mueve la narración o por el simple carácter netamente humano de esos maravillosos realizadores. Lo cierto es que cuan-

do un film —es decir, una obra, un texto— se apodera de nosotros y nos obliga a recorrer cierto mundo de las emociones nos volvemos vulnerables y la capacidad de intelectualizar se limita, para dar paso a un discurso no demasiado riguroso, sino más bien desordenado, pasional, visceral.

Este es el caso de **Rumble Fish** —en Venezuela, **La ley de la calle**—. Un film de Francis Coppola que nos reconcilia con ese sentimiento tan explotado por el cine norteamericano: la nostalgia . Coppola conoce bien este sentimiento. Ya sea plagado de amargura, como lo hace Kurtz en **Apocalipse Now,** o lleno de una pura ternura optimista, como en **One from the Heart,** la nostalgia ha estado presente en la obra de este realizador, no sólo por épocas pasadas —**The Godfather, Peggy Sue got Married**— sino por "viejas" fórmulas cinematográficas.

En **Rumble Fish,** un primer indicio de este hecho es la utilización —maravillosa, por lo demás—, del blanco y negro, la recreación de un ambiente irreal, donde el estudio resulta obvio y la selección de una época bien conocida: finales de los sesenta con todo y pandillas juveniles. Pero la nostalgia sigue. Nostalgia por la violencia. Sí, por esa violencia que desapareció con la llegada de las drogas y que, aseguran los personajes, regresará cuando la gente vuelva a sentir necesidad de reunirse. Nostalgia por el cine **underground,** donde los **outsiders,** los fuera de lugar, luchan por conseguir un pedazo de tierra —o de afecto— que les sea propio y digno —dentro de las muy peculiares formas de dignidad que rigen sus muy peculiares vidas—. Y entonces tenemos la película. Entonces tenemos esta cosa extraña y trascendente que se llama **Rumble Fish,** de Francis Coppola.

En este acto de amor, lo primero que nos cautiva son los personajes, sus dos protagonistas: dos hermanos unidos por la admiración, por el afecto, por el miedo y, sobre todas las cosas, por el amor. Rusty James admira, ama y se preocupa por su hermano mayor: un hombre viejo de veinticinco años. Por él, trata de revivir las viejas pandillas, las duras peleas, los locos romances. Pero su hermano, ya viejo, está por encima de todo esto. No sólo por su daltonismo, que lo convierte, casi, en un espectáculo de feria, sino por su desarraigo. Este hermano busca algo que le lleve a saber quién es y qué quiere, pero lo ha buscado afuera y, al parecer, lo que necesita encontrar está en su interior. Por ello, Rusty piensa en locura, en esquizofrenia y no se da cuenta de que el problema es un conflicto de conciencia; de saber que, como su madre, su hermano es una persona diferente, que no tiene lugar y quien, como los peces de pelea, si lograra estar en su habitat natural no sufriría esas temibles tendencias autodestructivas que lo gobiernan. Pero Rusty entiende esto demasiado tarde, cuando descubre que él es como su padre, lamentablemente, y no como su hermano. Ahora sabe que no puede ni debe luchar, que nunca logrará su objetivo y, por el sufrimiento, ha entendido. La muerte de su hermano, tras un regalo y un consejo, lo empuja a la acción y Rusty llega al mar. Logra su objetivo, pero ¿qué hay después del mar?

Esto es el film: la ternura, el desarraigo, el amor y un sabor amargo en cada acción. Esto y la forma. De lo conocido, lo tradicional, Coppola nos lleva a la vanguardia con una fotografía realmente efectista; una escenografía irreal, opresora; unos impactantes pasos de tiempo, basados en un extraño correr de nubes y sombras en movimiento y una cámara audaz, a veces distanciadora, que manipula cada imagen y la convierte en sentimiento. Agregando a todo esto escenas como la de la confesión del padre, que niega la locura de su hijo primogénito y el enfrentamiento final entre el policía y el hermano de Rusty: un diálogo sin sentido, entre locos, en apariencia, absurdo. **Rumble Fish** es, ante todo, cine. Amor. Y como de amor se trata, sólo con amor se puede hablar de ella.

Ricardo Azuaga

RUMBLE FISH. Estados Unidos, 1983. Dir.: FRANCIS FORD COPPOLA. Prod.: Francis Coppola (ejec.), Fred Roos, Doug Claybourn; para Zoetrope Studios. Guión: F. Coppola, S.E. Hinton de su novela. Fot.: Stephen H. Burum. Mont.: Barry Malkin. Mus.: Stewart Copeland. Dis. de Prod.: Dean Tavoularis. Dis. de sonido: Richard Beggs. Int.: Matt Dillon, Mickey Rourke, Vincent Spano, Diane Lane, Diana Scarwid, Dennis Hopper, Nicolas Cage, Christopher Penn, Larry Fishburne, Tom Waits, William Smith, Michael Higgins, Glenn Withrow, Domino.

SUEÑOS DE AMOR

Sueños de Amor (Sweet Dreams) de Karel Reisz está basada en la vida de Patsy Cline, en su momento una conocida cantante de música **country.** Patsy, apasionada, buena cantante llena de "dulces sueños" (ser una famosa cantante, dejar luego de cantar para cuidar a sus hijos y vivir en una hermosa casa rodeada de rosas amarillas), enamorada locamente (muy a lo Hollywood) de su esposo, con quien vive una tumultuosa historia de amor (también a lo Hollywood), es un personaje tan chato y poco interesante que sólo un entusiasta fan de su música puede entender las razones que movieron a Reisz a hacer esta película. Claro está, si Reisz convirtió una vida tan rica como la de Isadora Duncan en un film aburrido, quizás la culpa del fastidio que significa **Sweet Dreams** no se deba a la pobre Patsy Cline.

En **La tía Julia** y **el escribidor,** novela escrita por Vargas Llosa cuando era un buen escritor, serio y medianamente izquierdoso (cualidades perdidas irremediablemente), Varguitas describe una película diciendo: "...hora y media de Dolores del Río, gimiendo, gozando, llorando...", esquema que calza a la perfección con **Sweet Dreams** con sólo cambiar el nombre de Dolores del Río por el de Jessica Lange y agregándole algunas acciones más: haciendo el amor, cantando, bailando bajo la lluvia, cantando, teniendo accidentes, cantando y peleando a toda hora con su amado esposo. Estas peleas parecen ser lo único interesante que le pasó a Patsy, si nos atenemos a la versión de Reisz. Toda la película está centrada en el gran amor que siente por un tipo que a la larga (y a la corta) no es más que un machista, mujeriego, bebedor, sin oficio conocido, que le pega sus buenas golpizas a las primeras de cambio.

En realidad, **Sweet Dreams** sólo sirve para que Jessica Lange se luzca con una buena interpretación, aunque nunca tan brillante como otras que le hemos visto, y nos muestre su poder de transformación: de fascinante y hermosa rubia a desabrida morena. Y para deleitarnos con las estupendamente realizadas escenas de los accidentes. Escenas que nos hacen pensar que Reisz equivocó el camino: en vez de hacer films sobre mujeres **(Isadora, La amante del teniente francés. Patsy Cline)** debería dedicarse a su fuerte: los films de acción.

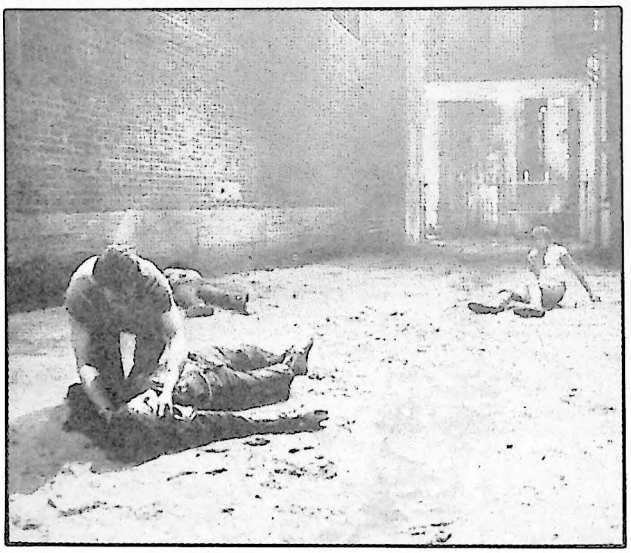
Violeta Rojo

SWEET DREAMS. Estados Unidos, 1985. Dir.: KAREL REISZ. Prod.: Bernard Schwartz para Thorn emi Screen Entertainment & HBO Pictures/Silver Screen Partners/Films Rover International. Guión: Robert Getchell. Fot.: Robbie Greenberg. Mont.: Malcolm Cooke. Mús.: Charles Groos. Escen.: Albert Brenner. Vest.: Ann Roth. Int.: Jessica Lange, Ed Harris, Ann Wedgeworth, David Clennon, James Staley, Gary Basabara, John Goodman, P.J. Soles, Caitlin Kelch, Terri Gardner.

007 SU NOMBRE ES PELIGRO

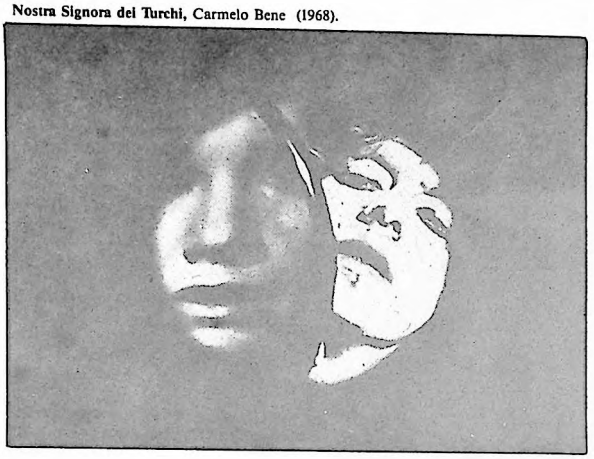
A excepción de la socarrona, desenfadada y —gracias sobre todo a la dirección de Irving Kershner— fascinante reaparición de Sean Connery en **Never Say Never Again** (1983), nuestro Agente 007 se ha movido hasta ahora en un mundo —fantástico, deslumbrante de lujo, tecnología y emociones fuertes— barnizado por colores brillantes y apetitosos cuya cualidad satinada transformaba en agradablemente excitantes hasta la fealdad de los villanos y el horror de las torturas. En este intento de re-lanzamiento de la serie mediante el aporte de carne fresca (Timothy Dalton), la imagen se juega sobre un tono pseudo-realista, más bien amarillento, que pareciera querer combinar la referencia a la luz natural del título **(The Living Daylights)**

De lo tradicional a la vanguardia: **La ley de la calle.**



007 Su nombre es peligro: un chorrito de miel.

Nostra Signora dei Turchi, Carmelo Bene (1968).



Algunas colecciones completas y los números atrasados disponibles de Cine al Día pueden adquirirse en las principales librerías del país.

con un enseriamiento (de "serio", no de "serie") de personajes y tema.

En la misma dirección parece ir la presencia femenina, en la cual tradicionalmente se introducían, con frecuente pero abierto desprecio de la verosimilitud, cualidades extra-sexuales como el frío cálculo, la tierna sentimentalidad o altos niveles de competencia intelectual-profesional, desenvueltamente unidas a la estética sexy del cabaret (anglosajón, se sobreentiende). Porque aquí, la tierna y ficticiamente irresistible Kara mantiene un aspecto de cellista irrevocable, sin sombra de sensualidad y mucho menos de vulgaridad, incluso cuando cae en los robustos brazos de su salvador, o se nos quiere hacer creer que es la acostumbrada mujer-objeto del Malo, o se la disfraza de Sheherazade, o se la exhibe sorpresivamente como exitosa karateka. Nada, ella es pura, frágilmente histérica, femenilmente idiota e irremediablemente huesuda. Romántica, pues.

Ni nuestro querido James escapa a la operación. Todo lo contrario: por más alto, moreno, ojiazulado y sabrosón que sea, no logra escaparse de esta novedosa salud que permea el nuevo proyecto. Su único contacto con lo epicúreo es la traída de una cesta de **delicatessen** al malo de la partida, en un papel embarazoso para cualquiera, sin ningún vínculo de placer personal con los invisibles pero seguramente exquisitos productos y con un inequívoco aspecto de repartidor de leche (que vendría a ser el tercero de la película). Un papel inconcebible en cualquiera de las dieciséis aventuras precedentes, y sobre todo en las interpretadas por Sean Connery, a pesar de que, él, repartidor de leche ha sido de verdad, en sus años mozos. Tal blasfemia se acompaña a un aire concienzudo y tiernamente conmovido que no abandona al agente-con-licencia-para-matar ni siquiera en la primera media hora de la película, donde los guionistas conservan todavía cierto respeto por un ingrediente antes fundamental de la serie: la malicia. Pero Timothy Dalton, que Dios lo proteja, pica el ojo como un campuruso de quince años y su boquita de alcancía es incapaz del más mínimo pliegue irónico, ni siquiera al nivel de salón, simpáticamente imbécil, de Roger Moore.

El impulso generoso que eventualmente (en castellano, no en spanglish, y por tanto **accidental o circunstancialmente**) asaltaba a James Bond, ahora lo invade, manteniéndolo suave y calentito por toda la película. Lo cual coincide con la impresión de —"cruda", "heroica", "dolorosa"— realidad de estas novedosas **"daylights"**. Viciosamente historicistas como somos, no podemos dejar de relacionar estas formas con la aparición de un tono nuevo en "007". Tono que corresponde a una trayectoria bastante iluminante: el esquema de Ian Fleming (ex-funcionario de inteligencia de la marina británica) se desarrolla en las postrimerías de la guerra fría; el Dr. No, en el libro de 1958, está directamente al servicio de los soviéticos, pero en 1962 la película que inicia la serie nos lo presenta como un megalómano loco, lo cual se adecúa al relajamiento de las tensiones internacionales; el resto de la serie se maneja también, humorísticamente, a partir de las ambigüedades de personajes fantásticos, aún cuando todo el tiempo se respete y transversalmente se implique el esquema fundamental comunismo-mundo libre; en 1987, **The Living Daylights** parte sólo aparentemente de la misma jocosa ambigüedad para presentar un malo auténticamente soviético, que se finge perseguido por la KGB para pasar a Occidente y realizar una complicada operación de tráfico de armas y drogas que pasa nada menos que por Afganistán, con un amenazador "realismo" de fondo. A pesar de que subsiste el característico personaje del soviético "moderado" (aquí Pushkin, pero puede ser Gogol, o Turgueniev), la clave anticomunista vuelve así al primer plano, junto con el ideal de "libertad", bien subrayado por el tema de la fuga y sobre todo por el sorprendente chorrito de miel que recubre al ex-cínico James. En efecto, el dios de la guerra vuelve aquí a la desfachatez de antaño, y al mostrarse tiene que adornarse, como siempre, de un romanticismo y un idealismo de pacotilla, cada vez más hipócritas y en consecuencia más aburridos.

Claro, los resabios de humor inglés y de la aventura hiperbólico-rocambolesca sitúan incluso este último "007" un par de escalones más arriba que el oprobioso filón rocky-rambo.

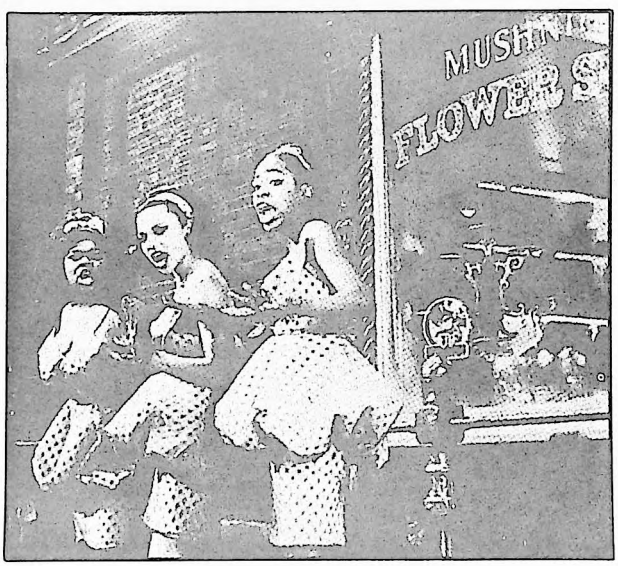
Ambretta Marrosu

THE LIVING DAYLIGHTS. Inglaterra, 1987. Dir.: JOHN GLEN. Prod.: Albert R. Broccoli, Michael G. Wilson. Guión: del cuento homónimo contenido en "Octopussy" de Ian Fleming. Int.: Timothy Dalton, Maryam d'Abo, Joe Don Baker, Art Malik, Jeroen Krabbé, John Rhys-Davies, Andreas Wisniewski, Robert Brown, Desmond Llewelyn.

LA TIENDITA DEL HORROR

De todos los géneros cinematográficos, el musical es sin duda el que ha despertado polémicas más feroces. Hay quienes han querido ver sus antecedentes en las pinturas de las cavernas de Altamira, entusiasmo que se vería contrabalanceado por quien ve en las palabras de San Pablo "Ni siquiera os permito que poséis la mirada en la porquería" (Corintios 13, creo) una referencia, por demás clara, al musical americano. Más recientemente, el crítico mozambiqueño Edmundo Da Silva, en su revelador libro "Descartes y su influencia sobre el musical", publicado en Lisboa al amparo de la ola de liberalismo traída por la revolución de los claveles, concluye que tal influencia es discutible, muy tenue, arriesgando hacia el tercer tomo de la obra la tesis según la cual la misma se-

El musical se burla de sí mismo: **La tiendita del horror.**



Coronel Redl: más allá de la manipulación política.

ría casi inexistente. Ya en un plano histórico, el mismo Adolf Hitler llegó a manifestar su debilidad por los tempranos exponentes del género, confesión injustamente minimizada por su ubicación en los célebres diarios apócrifos. Los líderes nazis (es bien sabido) poseían una innegable veta melómana, suficientemente probada por el salto en paracaídas de Hess sobre Escocia, intentando rescatar una copia de **El Mago de Oz** (Víctor Fleming, 1939), y el proyecto, jamás realizado, de Leni Riefenstahl, de un musical que se hubiera llamado "Weltanschauung blues".

Al margen de todo esto es innegable que la comedia musical ha dado al cine al menos dos obras maestras: **Miracolo a Milano** (Vittorio De Sica, 1951) y **Une femme est une femme** (Jean Luc Godard, 1961). Ambos films tienen el doble mérito de ganar para el cine un género que sólo guardaba con el séptimo arte un contacto marginal y, al mismo tiempo y paradójicamente elevar a la categoría de antecedentes una larga serie de títulos que han logrado así la consideración crítica. Este curioso caso de influencia retroactiva explicaría parte del "segundo aire" que la comedia musical ha recibido en los últimos años. **All that jazz** y **One from the heart** lograban de la mano de Bob Fosse y Francis Ford Coppola y los coreógrafos Bob Giusto y Ronald Melzer bajar el género al nivel del drama musical y terrestre con resultados discutibles, pero interesantes.

Esta pequeña **Little shop of horrors** se inscribe dentro de ese **revival** del musical partiendo de una obra de Broadway que a su vez se inspira en un clásico del cine B, filmado en unos dos días por ese maniático de los bajos presupuestos llamado Roger Corman. El principal mérito de esta historia de una planta carnívora que todo lo devora a cambio de sacar de la miseria a su poseedor está en la sátira descarada, mezcla de humor negro, puntapiés a la sociedad de consumo y guiños a los conocedores de las tres décadas anteriores de cine americano. Podría decirse que en esta diminuta tienda se combinan muchas de las situaciones que el musical (tan etéreo siempre, él) evitó: el depravado sexual (en una brillante interpretación de Steve Martin), la miseria de un barrio o la explotación de dos empleados por su patrón, para no hablar de la abierta burla a la cosmovisión pequeñoburguesa de la heroína.

El musical, pues, se burla de sí mismo. Esto sería lógico. Lo que lo transforma en aplaudible es la vitalidad y el ingenio con que el director acomete la empresa, como diciéndole al espectador que en el fondo aquellos lugares comunes que para muchos hacen detestable al musical, son al fin de cuentas su especificidad y su encanto, aunque se los cambie de signo (el depravado resulta ser dentista), se les dé una pátina de sicoanálisis (la heroína es una masoquista) o se le agregue un lejanísimo tufillo marxista (el jefe es un explotador ¿o no?)

Tal vez dentro de cien años el musical pertenezca al cine.

Héctor Concari

LITTLE SHOP OF HORRORS. Estados Unidos, 1986. Dir.: FRANK OZ. Prod.: David Geffen; David Horton, Denis Holt (asoc.); para The Geffen Company/Warner Bros. Guión: Howard Ashman de su pieza teatral basada en el film de Roger Corman con guión de Charles Griffith. Fot.: Robert Paynter. Mont.: John Jympson. Dis. prod.: Roy Walker. Dir. art.: Stephen Spence. Mús.: Miles Goodman. Coreogr.: Pat Garrett. Vest.: Marit Allen. Maq.: Paul Engelen. Tít.: Bran Ferren. Int.: Rick Moranis, Ellen Greene, Vincent Gardenia, Steve Martin, Tichina Arnold, Tisha Campbell, Micelle Weeks, James Belushi, John Candy, Christopher Guest, Bill Murray, Stanley Jones.

CORONEL REDL

Algún día deberíamos medir las modificaciones negativas que ha sufrido el gusto del público culto venezolano, y por supuesto de la crítica, inducidas por la larga abstinencia de cine de calidad a que ha sido sometido por la inaudita penuria de nuestra cartelera. A falta de parámetros de exigencia más o menos altos y frecuentes nos hemos visto obligados a una suerte de búsqueda de los males menores —que muy rápidamente han devenido suficientes o buenos— dentro de la paupérrima oferta cotidiana de nuestra exhibición. Me imagino que en el arsenal de leyes de la conducta establecidas por la simpleza behaviorista debe existir alguna que rece así: "los criterios de selectividad de un sujeto decrecen o aumentan en proporción directa con la variedad y riqueza de estímulos que ponen en movimiento sus deseos y sus facultades intelectivas". Por supuesto que a falta de pan buenas son tortas, lo verdaderamente dramático es que uno a fuerza de comer tortas, y de prescindir del pan, termine creyendo que las tortas son realmente buenas.

Claro que además de ese coeficiente de depauperación espiritual que habría que poner en la cuenta del viernes negro y de otros muchos viernes oscuros de nuestra historia cultural y nacional, de la inconciencia estatal acerca de la cultura de las grandes mayorías y de la avidez y la tozudez de nuestros industriales del espíritu, además de todo eso, digo, es cierto que la industria cultural transnacional, fundamentalmente americana, parece haber minimizado gran parte de la oposición al llamado cine de géneros en esta su fase estertórica y cada día más alienante y haber borrado aquellas delimitaciones que unas décadas atrás querían sepultarlo —bajo el noble epíteto de clásico— en aras de un nuevo cine, de una irreversible modernidad. Ese cine de las triquiñuelas, de los códigos repetidos hasta el asco, de las convenciones y los artificios, del falso realismo, de la elusión de los grandes temas epocales, de la mitología del corazón, del american way of life, de la expansión capitalista de la post guerra —aquellos años felices sin hippies, ni Vietnam, ni panteras negras, ni tercer mundo en llamas, ni díscolas minorías— pareciera haber sido barrido por los Antonioni, los Godard, los Resnais, los neo-neorrealistas italianos, el cine emergente del tercer mundo o los grandes realistas socialistas (porque hay grandes realistas socialistas). El cine —creíamos— abandonaba esa infancia prolongada, parecida a la de los grandes folletones de la novela decimonónica, para asumir una definitiva adultez, cónsona con los adelantos del pensamiento y las artes del siglo. Un nuevo cine de la ambigüedad, de la libertad y la espontaneidad formal o del cálculo y el acertijo, de la continua transgresión de los códigos establecidos, de la profundización del concepto de realidad, del compromiso con todos los desafíos de la época teóricos y prácticos, de la continua reflexión sobre su naturaleza y sus posibilidades, se abría paso ineludiblemente en las esperanzas de la conciencia contemporánea. Y bien no ha sido así, la historia tiene sus flujos y sus reflujos. Ahora bien hoy más que nunca se impone reencontrar, reponer, ese espacio de modernidad que una historia que ha retrocedido a pasos agigantados en las últimas dos décadas parece haber sepultado. Althusser ha dicho, con entera razón, que el pensamiento crítico no escoge nunca los lugares y los enemigos, éstos se le imponen. Creo entonces que nada hay más urgente hoy dentro de la teoría cinematográfica que el desmontaje de los géneros y todas sus implicaciones estéticas e ideológicas, así como reponer el viejo "nuevo cine". Luchar, en síntesis, en los años ochenta, por las tierras ganadas, y luego perdidas, en los años sesenta.

Un ejemplo, de premura voluntarista (y de desinformación) saturado de falso realismo social —nacional e importado— había terminado por dar por cerrado ese camino esencial de la historia cinematográfica. Una cierta desesperada impaciencia me llevó a creer que autores como Lyotard tenían razón al decir que todo realismo terminaba por ser celebrativo de las apariencias, es decir, de lo establecido, del status que, al menos en este momento en que la realidad pareciera ser inasible para ciertos discursos demasiado pesados para su etérea, volátil y polifónica constitución presente. Hasta que —a uno le suceden cosas muy, pero muy fácticas— la visión de una película, venida de muy lejos —de una cinematografía que se me había extraviado en la memoria, por allá por los últimos Jancsó vistos en el país, en alguna esporádica Marta Mészáros vista no sé cuándo— me mostró la inmensa riqueza que puede guardar un planteamiento realista y su inmensa necesidad para constituir nuestra conciencia presente cuando éste se deslastra de cualquier concesión a los dictámenes del cine manipulador y de la aridez de un realismo político en que los conceptos suelen acabar con la vida. Esa obra maestra, que se convirtió en episodio de mi pequeña historia intelectual, se llama **Coronel Redl** de István Szabó, que formó parte de la reciente semana del cine húngaro de la sala Margot Benacerraf.

Fernando Rodríguez

REDL EZREDES. Hungría/R.D.A./Austria, 1984. Dir.: ISTVAN SZABO. Prod.: Manfred Durniok, Judit Sugár (sup.); para Mafilm-Studio Objektiv/Mokép/Mafred Durniok Produktion für Film und Fernsehen/ZDF/ORF. Guión: I. Szabó, Péter Dobai; Gabriella Prekop, Heinz Freitag (adapt.). Fot.: Lajos Koltai. Mont.: Zsuzsa Csákány. Dir. art.: József Romvári. Mús.: Zdenkó Tamássy; Schumann, Chopin, Liszt, Penn, J. Strauss (extractos). Vest.: Peter Pabst. Maq.: János Németh. Son.: György Fék. Ases.: Florian Kalbeck. Invest.: Bertalan Papp, Dr. Márton Farkas, Dr. Ferenc Rácz. Int.: Klaus María Brandauer, Hans-Christian Blech, Armin Müller-Stahl, Gudrun Landgrebe, Jan Niklas, László, Mensáros, András Bálint, László Gálffy, Dorottya Udvaros, Károly Eperjes, Róbert Rátonyi, Gábor Svidrony.

Redacción: Oswaldo Capriles, María Gabriela Colmenares, Héctor Concari, Ambretta Marrosu, Pedro José Martínez, Fernando Rodríguez, Alfredo Roffé, Violeta Rojo.

Editada por la Sociedad Civil "Cine al Día". Depósito Legal P.P. 84 - 0232.

El valor del ejemplar de **Cine-oja** es de **Bs. 5,00.** La suscripción por 10 números cuesta en Venezuela Bs. 50,00; para América Latina US$ 10,00; para otros países US$ 17,00. La correspondencia debe dirigirse a "Cine al Día". Apartado 50.446, Sabana Grande, Caracas 1050-A, Venezuela.
Editada por la Sociedad Civil "Cine al Día".

La redacción no mantiene correspondencia sobre colaboraciones no solicitadas. La revista no se hace responsable de las opiniones o declaraciones contenidas en los textos firmados y tampoco está necesariamente de acuerdo con ellas.

Cine-oja puede adquirirse en las principales librerías del país.